الشعر النسوي في موريتانيا
(ملاحظات أولية حول الصيغ والدلالات)

فاطمة محمد محمود عبد الوهاب / جامعة نواكشوط/موريتانيا

الملخص

تتعرض هده الورقة لمسالة الادب النسوي الموريتاني من خلال الانتاج الشعري العربي القديم في مستوييه الفصيح واللهجي بغض النظر عن اشكال الكتابة الحديتة باعتبار ان لها سياقاتها وبناها المختلفة عما نحن بصدده. وتقتصر حدود محاولتنا على استنطاق بعض الامتلة وتقديم ملاحظات سريعة الهدف منها اتارة فضول معرفي قد يفضي الى دراسة علمية رصينة تستجلي الظاهرة في ابعادها التعبيرية والجمالية والسوسيوتقافية

الكالمات المفتاحية

الشعر النسوي - صيغ ودلالات - النساء الحسانيات الموريطانيات - الداكرة الشعبية

تقديم

تتعرض هذه الورقة لمسألة الأدب النسوي الموريتاني من خلال الإنتاج الشعري العربي القديم في مستوييه الفصيح واللهجي بغض النظر عن أشكال الكتابة الحديثة باعتبار أن لها سياقاتها وبناها المختلفة عما نحن بصدده. وتقتصر حدود محاولتنا هذه على استنطاق أمثلة مجتزأة وتقديم ملاحظات سريعة عسانا ننجح في إثارة فضول معرفي يفضي إلى دراسة علمية متأنية تستجلي الظاهرة في أبعادها التعبيرية والجمالية والسوسيوثقافية.

فلقد أثر-منذ القديم- عن هذا الحيز المعروف اليوم تحت اسم موريتانيا -وبالتأكيد عن امتداداته الإيكو بشرية- حضور مميز ودور بارز للمرأة سياسيا واجتماعيا وعلميا لافتا مقارنة مع ما هو موجود في الجوارين الشمالي والجنوبي.

ولعل هذا التميز كان سبب مبالغة بعض الرحالين العرب بشأن سيادة النساء في المنطقة؛ فكيف انعكس هذا الواقع على التعبير الفني لدى نساء هذا الصقع؟ وما مدى إسهامهن في الإبداع الشعري؟ وبم تميزت المرأة على مستوى صيغ القول وزوايا النظر؟ ثم ما هي مآلات التراث الشعري النسوي؟

إننا في هذه اللمحة السريعة لا نعنى -ولا ينبغي لنا أن نفعل- بصياغة إجابات على

هذه الأسئلة وغيرها من أسئلة الإبداع النسوي، بقدر ما نسعى إلى تأمل خريطة ما هو متاح من الإبداع الفني القديم للمرأة في شقيه المكتوب والمروي، نستنطق نتفا وهوامش ما تزال عالقة بالذاكرة من إبداعات النساء رغم ما خضعت له تلك الذاكرة في لحظات تاريخية متأخرة نسبيا من تشذيب لا يحتفي دائما -على ما يبدو- بحواء بين نوادي الأدباء.

وتتناول هذه الورقة موضوع صيغ ودلالات الشعر النسوي في موريتانيا من خلال المحاور التالية:

أولا. في سياق القول:

1. شهادات الرحالة،
2. الوثائق المحلية،
3. قرائن الواقع المعيش.

ثانيا. في القول الشعري:

1. الصيغ التعبيرية المشتركة،
2. الصيغ التعبيرية الخاصة بالنساء.

أولا. في سياق القول

لم يعرف سكان الفضاء "الحساني" -على ما يبدو- ما عرفته مناطق أخرى من فصل صارم بين المرأة والرجل تبقى بموجبه النساء في خدورهن، بينما يتفرد الرجال باحتلال الفضاء العام وساحة الفعل الإيجابي بتدبير أمور الناس السياسية والاجتماعية والعلمية... إلخ؛ وإنما ظلا معا في حيز الخيمة التي تتسع لكل العائلة رجالا ونساء مع الضيوف والوافدين، فكانت تشارك في تطارح جميع الأمور وتعبر عن رأيها في كل المسائل.

وبإلقاء نظرة سريعة على نماذج من الوثائق -الأجنبية والمحلية- التي تناولت حياة الناس وأشكال تعاطيهم فيما بينهم يتبين ما اضطلعت النساء به من أدوار وما تمتعت به من حضور اجتماعي.

1. شهادات الرحالين

لا يخفي الرحالة ابن بطوطة الذي زار المنطقة في منتصف القرن 8هـ/ 14م انبهاره بالمكانة الاجتماعية التي تحظى بها نساء صنهاجَة -ساكنة المنطقة- معتبرا أنهن "**أعظم شأنا من الرجال**[1]". وبغض النظر عن صدق المقارنة، فقد سمحت تلك المكانة للمرأة أن

تبرز كجزء من تشكيل الفضاء الاجتماعي العام. فقد لاحظ هذا الرحالة نفسه أن "**النساء هنالك يكون لهن الأصدقاء والأصحاب من الرجال الأجانب، وكذلك للرجال صواحب من النساء الأجنبيات**[2]"، وهو ما اعتبره مخالفا للشرع والفطرة السليمة. ولم ينجح شرح أحد مضيفيه له بأن "**مصاحبة النساء للرجال** [في ذلك المجتمع] **على خير وحسن طريقة لا تهمة فيها ولسنا** [هكذا] **كنساء بلادكم**"[3]؛ لم ينجح ذلك الشرح في جعل الرحالة يتقبل هذا الاختلاف.

وبعد خمسة قرن يبالغ الرحالة الفرنسي رني كايّى في دعة و"كسل" النساء في المنطقة، بحيث لا يجلسن حتى لتناول طعامهن[4]!!. ومع ما في هذا الوصف من كاريكاتورية قد يغذيها موقف هذا الرحالة من المجتمع المحلي، فإنها على كل حال تبرز موقعا اجتماعيا تحتل النساء فيه **وضعية المخدوم المدلل**، وهي وضعية ظلت لصيقة بتفكير البيظاني وترجمتها الأعراف والمأثورات الشفوية[5].

ونعتقد أن وضعية المرأة تلك ذات اتصال قوي بالحياة البدوية السائدة في هذه المنطقة، إذ يبدو أن ظاهرة الحريم ظاهرة حضرية خالصة شديدة الارتباط بالوفرة المادية من جهة، وبالوضع الذي ساد في فترات معينة داخل القصور ثم بالمنظومة الإيديولوجية المؤطرة لذلك الوضع. ذلك أننا -إلى اليوم- نجد في الفضاءات البدوية (حتى تلك المحاطة بحريمية قاهرة في الحواضر) حريةً وتلقائيةً في العمل والحراك والتعاطي بين أفراد المجتمع من الرجال والنساء[6].

2. الوثائق المحلية

قد تختلف الرؤية المحلية مع منطوق الوثائق الأجنبية، وقد تجافيها من حيث صيغ التعبير وزوايا النظر، غير أنها تتفق معها في التعبير عن خصوصية موقع المرأة ودورها في المنطقة.

فالرواية التاريخية صريحة في أن المرأة ضمن هذا الحيز كانت ذات أهلية اجتماعية كاملة «**تفعل ما شاءت من غير اعتراض عليها ولا مراقبة**»[7].

وعلى المستوى السياسي يتحدث المؤرخون عن أن النساء في هذه المنطقة كنّ حاضرات في المشهد يعزلن ويولين[8]...، وكنّ يورثن السلطةَ لأبنائهن بينما لا يتاح ذلك لإخوتهن[9].

وفي تقاليد الإفتاء (المنظومة القانونية التقليدية) رخص فقهاء البادية الموريتانية الاختلاط المتعارف في أعراف الناس ما لم يخرج عن ضوابط الشرع والعلاقات المتوازنة

داخل المجتمع[10]. فالرجال والنساء معا تستدعي منهم ظروف الانتقال -دائما- والتعرض للأوضاع الاستثنائية -غالبا- أن يتبادلوا الأدوار في عديد الأحيان، بل إن ثنائية الذكورة والأنوثة ربما تنتفي عند البدوي من حيث الوظائف الاجتماعية [11] تبعا لمقتضيات الواقع اليومي.

3. قرائن الواقع المعيش

لقد عكست تقاليد الصحراء احتفاء بالنساء واعترافا بمكانة المرأة من خلال جملة من المعطيات نكتفي منها بالإشارات العابرة التالية:

- في الأمثال الشعبية: «**الِّ امْعاهْ المرأة امْعاهْ مولانا**» –«**لَعْليات اعْمايمْ الأجوادْ وانْعايلْ الكلابْ**»[12].
- على مستوى تقاليد النسبة (تحديد الهوية): ما تزال هناك بقايا النسبة إلى الأمهات أو الجدات أو المرضعات (رغم اختفاء نظام النسب الأميسي الذي كان سائدا في المنطقة خلال مراحل تاريخية منقضية). من ذلك تسمية الشاعر الكبير سيد عبد الله بن محّمْ العلوي الذي اعتبره بعضهم أبا القصيدة الموريتانية بابن رازكة نسبة إلى والدته رازكة ابنة عم أبيه. ومن تجليات تلك الظاهرة أيضا ما عرفت به مجموعة أهل آمنة وهم مجموعة ذات تنظيم تآزري قرابي يشبه نظام القبيلة الذكوري، في حين أن أفراد هذه المجموعة ينتمون إلى أصول أبوية من قبائل مختلفة، وأن ما يجمعهم هو الانتماء إلى جدتهم المشتركة المرأة الصالحة آمنة بنت اخويّر (ق13).
- تقتضي التقاليد –إلى اليوم- سيادة المرأة في محيط بيتها وحريتها في التصرف في كل ما يصل إليه من مال الرجل، كما تقتضي منها العادات أن تستقبل الضيوف (رجالا ونساء)، وأن تتولى إكرامهم والحديث إليهم حضر الرجل أو غاب.

وهكذا تمتعت المرأة الصحراوية بحرية نسبية داخل المجتمع ومكانة اعتيادية سمحت للنساء -من بين ما سمحت به من أدوار- بالمشاركة في الفعل التعليمي والعلمي مما كان له قوي الأثر على عطائهن الثقافي والفني.

ومع أن العوائق الطبيعية وظروف الصراعات القبلية -فضلا عن معطيات الثقافة العربية الوافدة (خصوصا ابتداء من الهجرات الحسانية)- لم تسمح بتفتق مواهب النساء بنفس المستوى الذي كان للرجال، فإن نظرة سريعة على سير العلماء في هذه الأرض ترينا

ما للنساء من دور علمي وتربوي ملحوظ[13]، إذ لا تخلو أغلب الأسانيد العلمية -في حلقة ما من حلقاتها- من اسم امرأة (بغض النظر عن طريقة الأخذ أو فترة التلمذة أو مستوى المعارف المنقولة).

وتبعا لذلك عرفت هذه البلاد نساء تصدرن لتدريس مختلف الفنون من منطق وعقيدة وفقه وأدب وتاريخ[14]، هذا فضلا عن دورهن الرائد في تحفيظ القرآن وتدريس المتون الأولية كنظم ابن عاشر ومختصر الأخضري وكالأجرومية ونظمها المعروف بعبيد ربه والغزوات وعمود النسب...؛ فما هي انعكاسات ذلك الموقع المعرفي على العطاء الشعري النسوي؟

ثانيا. في القول الشعري

تعود انطلاقة الشعر العربي في البلاد إلى ملتقى القرنين العاشر والحادي عشر الهجريين[15]. وقد واكب الشعر النسوي -على ما يبدو- بدايات هذا الشعر[16]، حيث يطالعنا إنتاج نسوي ينتمي زمنيا وفنيا لهذا الشعر بعصوره وصوره الفنية المختلفة وأنساقه الدلالية[17]. وتحتفي الذاكرة بأسماء شواعر من مثيلات مريم بنت أحمد بزيد اليعقوبية ولالّة عيشة بنت لازرك الكنتية ويمه بنت سيد الهادي اليدالية ومريم بنت الأمين الشقروية...

ومن بواكير الشعر النسوي المحفوظة والمنسوبة[18] نموذج لمريم بنت أحمد بزيد اليعقوبية التي عاشت في القرن الحادي عشر فنظمت على مقاييس زمنها الأدبي[19]نصا دينيا توسليا.

على أننا لا نجد اليوم لأغلب النشاط المعرفي المتسع للنساء الذي تحدثنا عنه سير العلماء وكنانيش الأسر، والذي تعج به كتب المناقب وأحاديث الرواة مظاهر سوى ما يرد للتدليل على خبر هنا أو هناك أو الاستشهاد لفكرة ما ضمن تلك المصادر. فأغلب دواوين النساء قد ضاعت ولم يبق منها سوى نصوص متفرقة بين الرواة ونتف دعت إليها مناسبات القول في سياقات مختلفة؛ وهو ما نعتقد أنه -في أحد الوجوه- فعل اللاشعور الجمعي بعد أن تغيرت حقائق وتبدلت مواقع في المجتمع الموريتاني لصالح صيغة أبعد توغلا في بناء النموذج الاجتماعي الذكوري الذي يتخذ رموزه من الرجال لا من النساء.

ولذلك يذهب بعض المهتمين والباحثين إلى أن أغلب نصوص النساء (وخاصة في بعض الأغراض المحظورة اجتماعيا على النساء) قد نسبت إلى غيرهن من إخوة أو أقرباء...[20] .

هذا إذا لم تمزق وتُتناسَ كلية.

ومهما تكن طبيعة اتجاهات تحولات الذاكرة النسوية وأسباب طمس التراث النسوي (وخاصة في مجال الشعر) فإنها لم تكن بمعزل عن حالة الضياع والتشتت التي طالت أجزاء مهمة من تراث المنطقة برمتها (بما فيها نصوص الرجال)، وبالذات إثر الارتباك الذي عم المنطقة مع إرهاصات قدوم المحتل الأجنبي ثم الهجرة التي فرضتها لاحقا ظروف الجفاف من البوادي والحواضر العتيقة إلى هوامش المدن العصرية. غير أن ما أسهم في ضياع التراث النسائي أكثر من غيره هو أن جهود الاستعادة والحفظ -التي لا يغيب عنها هم إعادة التأسيس لموقع القبيلة- لم تتجه إليه بوصفه أولية كما كان الشأن بالنسبة للآثار التي خلفها الرجال.

ورغم كل تلك العوامل فقد علقت بالذاكرة نتف (مكتوبة ومسموعة) قد يسمح استقراء نصوص منها بتركيب الملامح العامة لصورة الشعر النسوي رؤى وقوالب ودلالات.

وانطلاقا من النصوص الموجودة يتضح أن الإبداع الشعري النسوي توزع على محورين:

- محور تتبع فيه المرأة طرق الإبداع التي تجسدها أنماط الشعر المعروفة داخل الفضاء الحساني (فصيحا ولهجيا)،
- ومحور تنفرد فيه حواء بأنماط شعرية خاصة بها.

1. الأنماط الشعرية المشتركة

أ. في التوسل

سيطر الحقل الديني وبالذات التوسل والأدعية على بدايات الشعر الموريتاني عامة، ورافقه كملمح مضموني بارز في جميع مراحله إنشاء وإنشادا. ولم يند إبداع النساء عن هذا التوجه. ذلك أن بدايات نصوصهن المعروفة كانت في هذا العرض.

ولعل استعراض النماذج التالية[21] يسمح بالتعرف على خصائص هذا النمط من الخطاب النسائي:

النموذج الأول[22]: للشاعرة مريم بنت أحمد بزيد اليعقوبية (القرن 11هـ/ 17م):

علينا من الرحمن سور مدور   وسور من الجبار ليس يسور
وسور من السبع المثاني وراءه   ويا حي يا قيوم والله أكبر

وهذا ضمان الله إنا بحرزه وفي حصنه مما نخاف ونحذر
لئن كنت وحدي تارة في مضلة وحولي من الأعداء ما ليس يحصر
فإن إله العرش أكلأ حافظ وحسبي به إن كان غيري ينكر
أمام وخلف المرء من لطف ربه كوالئ تنفي عنه ما هو يحذر
ترى الأمر مما يتقى فتخافه وما لا ترى مما يقي الله أكثر

النموذج الثاني للالّه عيشة بنت الازرك [23] (ق13/12هـ/19/18م):

إليك أنبت	بما قد جنيت	والآن شكوت	لمـن هـو الله
....	....	....	....
جعلت ارتجائي	إلى ذي القضاء	مجيب الدعاء	من قبل انقضاه
حمدت المحمود	وأنتم شهود	من يحيي الموؤود	سألت رضـاه
خشيت المعاصي	وأخذ النواصي	إلهي خلاصي	أنــت تولاه
دعوت المجيب	وهو لي قريب	وليس الطبيب	سـوى مناداه
ذكرت العيوب	وماضي الذنوب	يا قابل التوب	يا من هو الله[24]

نلاحظ على مستوى صيغ القول كيف التزم النصان إيقاعيا لمحددات القول في الشعر الفصيح كما تعاطاه الرجال (القصيدة العمودية بالنسبة للنص الأول (بحر الطويل)، والموشح -بحر المتقارب- في النموذج الثاني). ونجد الالتزام نفسه على مستويات المعجم والبناء النحوي والصورة الشعرية وحتى البناء البصري.

وتقوم البنية الدلالية للنصين على:

- التحصن بأسماء الله طلبا للحماية والأمان،
- الاحتماء بآيات القرآن الكريم،
- التصريح بالخوف وتعديد عوامله،
- الاطمئنان إلى حفظ الله وكلئه،
- الاعتراف بالذنب، وخشية العقاب،
- الشكوى لله وإظهار الضراعة والافتقار،
- الابتهال إلى مجيب الدعاء،
- حمد الله

ولعل اللافت في كلا النصين أنهما تحولا من مجال التمتع الجمالي ليدخلا ضمن دائرة التبرك. ففي فضاء تطبعه الفوضى الأمنية وغياب وسائل العلاج يتحول النصان إلى أيقونة تحضر معها السكينة والأمن (النص الأول) وتفرج بحضورها الكروب وتختفي الآلام (النص الثاني).

ومن الدال كذلك على مستوى التلقي أن يغيب -في المخيال الشعبي- النص المذكر ويحضر المؤنث بحنوه وحرارته ليغدو التميمة والحرز الذي ينشر الأمن بدل الخوف والفرج مكان الكرب والألم.

ب. في المدح

يمكن أن نلاحظ ضمن ديوان الشعر العربي نوعين من المدح هما:

- المدح الذي يقرضه صاحبه بدافع الإعجاب بشخص الممدوح أو حبه والتعلق بقربه (كما في المديح النبوي ومديح الشخصيات العلمية والروحية والآباء...)،
- أما النوع الثاني فالدافع إلى إنشائه هو الرغبة في الحصول على مقابل من مال أو منصب... وهذا النوع يعرف في معجم النقاد العرب القدماء بالمدح التكسبي.

والملاحظ بصفة عامة عفة النساء -إلا ما ندر- عن النوع الثاني من المدح وقرضهن الشعر أساسا في الصنف الأول. ومن ذلك النموذجان التاليان:

النموذج الأول[25] للشاعرة يمه بنت سيدي الهادي اليدالية (ق13/12هـ/ 19/18م)

في مدح الرسول:

يا رب صل على الحبيب المصطفى	عين الخلاصة من سلالة سام
الفاتح الإغلاق نور وجوده	والخاتم الأنبياء خير ختام
والناصر الحق المهيمن وحده	بالحق والهادي إلى الإسلام
عين العناية والحقيقة كنزها	شمس الشريعة ضوء كل ظلام

إلى أن تقول في لحظة الدعاء:

وأغث مواشينا بغيث شامل	يروي البطاح مجاوب الإرزام
واكس البلاد رياض قصب وشيها	مثل السبائك لا تزال نوام
أغث الزروع مع الضروع بملئها	وانف القحوط وسائر الأوخام
ثم الصلاة على النبي محمد	خير الورى مقرونة بسلام

وعلى أقاربه الهداة وصحبه أزكى الصلاة مع السلام النامي.

النموذج الثاني للشاعرة خديجة بنت أمان

في مدح الشيخ أحمد أبي المعالي

سلام سما نحو السماء سناؤه يقود إلى سبل الهدى بزمام

سلام علا فوق العلو ارتفاعه ينال به كل المنى بتمام

إلى من رمى نحو المعالي سهامه فصاد المعالي رميه بسهام

أب للمعالي من صباه ولم يزل كفيلا لها حتى سمت بفطام

كريم السجايا شمس فضل وغيره نجوم تبدت للورى بظلام

....

وأختم مدحي بالثناء عليكم وختمي بذا فأل بحسن ختام

وصلى إلهي مع سلام مجدد على خير مبعوث وخير إمام

واضح أن النموذجين -من حيث الصيغ الشعرية- يقومان على التزام طرق الكتابة الشعرية المعهودة على المستويات النظمية (بحرا الكامل والطويل على التوالي) والمعجمية. والبلاغية (التشبيهات والجناسات...)، غير أن الوفاء للشكل الشعري المتعارف عليه لا ينفي هنا وجود بصمات الشاعرتين في نصيهما الشعريين. فمتى ما تأملنا الدلالات التي ركزت عليها الشاعرتان وجدناها ذات ارتباط قوي بما هو خاص (حيث تلح هموم الذات وحاجاتها: تفريج الكرب وإقامة العدل وإحلال النماء والخصب مكان القحط والوخم في النص الأول، وكذلك تلح في النص الثاني معاني العلو والغلبة والنصر للمقاومة التي يجسدها الممدوح في النص الثاني).

هـ. في الرثاء

النموذج الأول: للشاعرة اخديجة بنت آدبّه الكنتية[26] (ق13/14هـ/ 19/20م)

في رثاء عمها:

العلم والحلم والآداب والكـــرم تضمن «النبط» من أربابها علم

مات العفاف ومات الجود أجمعـه بموت حائزه مذ حازه السنـم

وأورث النبط بطحا مكة حزنـا والبيت أورثه والحل والحـرم

ما بعد رزء الجليل المصطفى طمع بأن ينال البقا من بعده نســم

النموذج الثاني للشاعرة اللهجية موكفْ العزّة بنت هدّارْ (ق13هـ/19):

في رثاء أبيها

تَرْحَمْ بابَه كِيِنْ انْدفَنْ إيلَ يَوْمْ الِّقاءِ
أُعَنّا جازيهْ ابْكَلْ فَنْ بأحسنِ الجزاءِ

لقد ألحت الشاعرتان -كما هو معتاد في نص الرثاء- على محاسن الفقيد والدعاء له، لكنهما خلفتا بصماتهما ماثلة -بالنسبة للنص الأول- في تواصل أساسه الحزن على شخص هذا الميت بين مكان القبر «النبط» والمكان المرجعي إسلاميا «بطحاء مكة».

أما طابع الخصوصية في النص الثاني فهو -فضلا عن سماته التعبيرية اللهجية- شدة الإحساس بخصوصية العلاقة بهذا الوالد الذي أغدق على بنيه الإحسان «ابكل فن» والذي هو على موعد معهم «يوم اللقاء». فالفراق هنا لم يعد قطيعة -كالمعتاد- في حالة الوفاة، وإنما هو لحظة يتجدد بعدها اللقاء.

ح. **في الغزل**

النموذج الأول للشاعرة اخديجَة بنت آدبّه الكنتية[27]:

بشاطئ ذاك النهر حول الحدائق ليال قضيناها بقـوم لـوائـق
وعنت من البيت الحرام حكاية «تذكرت ما بين العذيب وبارق»[28]
عوالق قلبي من لدى النبط ضمنت فآليت: وانفسي برفض العوالق

النموذج الثاني للشاعرة مريم بنت رجال الحسنية[29] (ق13هـ/ 19م):

لقد كنت أرجو أن تكون مخاللي فجرعتني بالصد فاتحة الـرعد
فبالله سكن ما بقلبي من الجوى بفاتحة الأعراف من ريقك الشهد

تراوغ الشاعرة هنا الذوق العام للتعبير عن لهفتها إلى ارتشاف ريق الحبيب من خلال اللعب على حروف فواتح السور في القرآن حيث فاتحة سورة الرعد (وهي: ا.ل.م.ر) إذا وصلت حروفها شكلت كلمة «المر» الذي جرعها إياه الحبيب؛ بينما تترجاه أن يسقيها فاتحة سورة الأعراف (وهي:ا.ل.م.ص) أي المص.

وقد لا يتوقع المرء –أصلا- وجود فن شعري غزلي حسي على هذا النحو لدى النساء في بيئة كانت يوما ترفض مجرد التصريح باسم الحبيب حتى حين ينظمه رجل[30]. إلا أن تتبع

المتاح من مدونة النساء الشعرية يبين أنهن قلن فيه كما قلن في الأغراض الأخرى بالنسبة لفنون القول المشتركة ومحضن له -أو كدن- فنا شعريا خاصا بهن هو فن التبراع الذي سنعرض له لاحقا.

لقد أبرز النموذجان أعلاه جرأة في التعبير عن الحب، تارة بمجرد التصريح بالوله بالمحبوب (كما في النموذج الأول)، وطورا بالإلحاح على الوصال الجسدي (كما يبرزه النموذج الثاني).

هـ. في الشعر السياسي

سنقتصر في هذا اللون الشعري على النموذج التالي للشاعرة مريم بنت سيدي بن حين بن عبد الجليل الجكنية (ق14هـ/ 20م):

يا ربنا بالمصطفى الرسول	فقو ديننا على ديغول
وما به يكيدنا من كيد	فلترددن في الكلب بأس الكيد
واخمد شهاب ملكه في الحين	يا ربنا بسيد الكونين
وانصر إلهي ملة الإسلام	نصرا عزيزا مذهب الظلام
وملة الكفر امحقنها طرا	يا ربنا إلى هلم جرا
حتى نرى ديارهم قفارا	لا تذرن منهم بها ديارا
واجعل مكان سوقهم مساجدا	لا تلف إلا راكعا وساجدا[31]

من البين أن هذا النص نظم على مقاييس العروضيين (بحر الرجز) وطبقا لتقاليد الكتابة في الأنظام التوسلية، إلا أنه يستمد خصوصيته من جعل الصراع القائم بين قوم الشاعرة وبين الرئيس الفرنسي ديغول صراع قناعة ومبدأ لا صراع احتلال ونظام حكم. ومن هنا فالشاعرة لا تدعو من أجل تحرير أرضها من قبضة الاستعمار فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى أرض العدو ذاتها حيث تتمنى أن تحل الإشارات والرموز (الدين والمسجد...) مكان نقائضها (ديارهم وسوقهم...).

إن ما يجمع كل هذه النصوص هو امتثالها لـ«قوانين» الإبداع الشعري كما سطرتها «أعراف» الاستعمال. وقد أبانت النصوص عن اتساع في القول شمل المضامين المتداولة والأشكال الفنية (الأغراض، البحور، الأدوات والأساليب التعبيرية...).

غير أن تلك الأنماط الشعرية المتداولة لم تسع -على ما يبدو- طاقة البوح لدى شواعر

موريتانيا، فذهبن يجربن سبلا وأشكالا تعبيرية خاصة بهن.

2. الأشكال التعبيرية الخاصة بالنساء

أ. الترقيص

الترقيص شكل شعري يتمحض لهدهدة الأطفال. وهو أحد الأشكال الفنية المعروفة في الشعر العربي، وليست حواء الموريتانية أول من نظم فيه، غير أن تقاليد الاستعمال -فضلا عن فيض المشاعر الذي تتمتع به المرأة- جعلت هذا الشكل الشعري لصيقا بالشواعر في هذه البلاد (سواء نظم فصيحا أو لهجيا).

ونسوق المثال التالي على خصوصية القول في هذا النمط الشعري من جهة، وعلى طابعه المحلي لدى شواعر موريتانيا من ناحية أخرى:

مولود خير [32] للشاعرة يمّه بنت سيد الهادي: ترقص حفيدها

مولود خير أنجبت	به عروب قد سمت	بشرى لها بمن ثبت
به السرور والمنى	حازت به وكملت	كل فخار يقتنى
لله در أمه	يوم غدت بوضعه	على النساء تزدهي
بكل خير وغنى	رب أدمه وبه	رب أقر الأعينا
كن كأبيه[33] يا أبي	الفائق المهذب	في علمه والأدب
وما طوى وأعلنا	من نسك وقرب	لوجه من أنشأنا
اسلك سبيل الأمجد	أبي أبيك تهتد	وقيت شر الحسد
في جدوه وما اقتنى	مثل النفيس الأتلد	وما من المجد بني
هديت خيرا يا غلام	كن مثل جدك الهمام	العالم القطب الإمام
ألما من علمنا	بين الحلال والحرام	وسـادنا وأمـنا

إن خصوصية تجربة الشاعرة الموريتانية في هذا النص تتجلى في مستويات يمكن أن نرصدها أولا على مستوى تشكيل النص فالبناء الموسيقي هنا لا يكتفي بنظام البحر الخليلي (وهو هنا مجزوء الرجز)، بل يثريه بنظام القافية في الطلعة كما هو معروف في الشعر اللهجي الحساني (3 أشطر بقافية موحدة تسمى «احمر»، تليها قافية مغايرة تدعى «كدعة» تأتي بعدها قافية موحدة مع الثلاث الأول، ثم قافية الختام المساوية لقافية «الكدعة»). وبهذا يكون النص مكتوبا باللغة الفصحى وفي نفس الوقت مشكلا شعريا

بنظام «التافلويت» الحساني، فكتابته الشعرية مزدوجة فصحى/ حسانية[34].

أما خصوصيات التجربة الأخرى فتتجسد على مستوى الأبعاد التربوية والاجتماعية للنص. فالترقيص لا يحمل مضامين الاحتفاء بالمولود وإغداق العواطف الحارة عليه فحسب، بل إن النص ييسر له سبل التكيف مع محيطه الاجتماعي ويعده للمواقع القيادية فيه عبر إدماجه في المنظومة القيمية حتى يحمله على جمع أسس المجد (القيادة الروحية والسيادة الاجتماعية).

ب. التبراع

التبراع شكل شعري خاص في الثقافة الحسانية بالنساء. وكلمة (التبراع) مشتقة من الفعل تبرع (أو تبرعت على الأصح لأن هذا الفعل لا يصرف في صيغة المذكر) تبراعا إذا أنشأت شعر (التبراع). والنص الواحد من هذا الشعر يسمى «تبريعة»، وهو عبارة عن شطرين يتبعان نظاما إيقاعيا يقوم على تناسب المتحركات ووحدة القافية. وكلمة التبراع في رأي بعض الدارسين مشتقة من البراعة (التي تعني الإجادة حد الإبداع)[35]، وبالنسبة لآخرين مشتقة من التبرع (أي الهبة بلا عوض)، والمعنيان واردان في شعر التبراع نظرا لإبداع المرأة هذا النمط الجميل على غير مثال تحتذيه من ناحية، ولأنها تهب نص التبراع دون انتظار لمجازاة من أي نوع (بما في ذلك مبادلة المتغزل به حبا بحب).

وموضوع (التبراع) الأساسي هو الغزل[36]، ولذلك فليس من الغرابة في شيء أن تنشأ نصوص التبراع وتتداول في غفلة من الرقيب الاجتماعي والديني بين الفتيات العاشقات دون نسبة التبراع لقائلة معينة حتى لا تتعرض البراعة (وهي الشاعرة) لعقاب المجتمع. وبذلك تبقى نصوص التبراع رهينة مقتضيات الذاكرة من محو وتحريف...؛ ومن هنا فكثيرا ما يشتهر الحبيب موضوع التبراع ويختفي شخص البراعة.

والتبريعة على المستوى البنائي عبارة عن نص كثيف في دلالاته، قصير في امتداده، مؤلف من جزأين يتناسبان في الكتلة الإيقاعية ويتحدان في القافية. ويقوم التناسب بينهما على نماذج متعددة تراعي عدد الحركات[37]، وأكثرها اطرادا فيما وصلنا من (تبراع) نوعان هما:

- الشطر الأول 5 متحركات والثاني 8 مثل:
  بالِي الِّ هانو   بَطْ النسعَة اعْلَ صِكانُو
- الشطر الأول 6 متحركات والثاني 8 مثل:

مَنْ صابْ الِّ يَحْجَلْ   راحْ الليلَة والَّ كَيّلْ[38]

وإذا ما قارنا هذا النظام بالفنون الشعرية التي تتداولها النساء في شبه المنطقة كالبوقالة الجزائرية[39] والحوفي التلمساني[40] والعروبيات الفاسية[41]، نجد أن التبراع -عكسا لتلك الأشكال- يتبع نظاما وزنيا متطورا وتحكمه قوانين تشكيل صارمة، تمكن معاينتها من خلال النماذج التالية:

1. الإلهْ أبعثْ ذا العامْ   يوسفْ عليهِ السلامْ
2. يا بالِي صبراً   إن مع العسر يسراً[42]
3. مَتْفَكّدْ يا المجحودْ   ليلَة مثلها لا يـعودْ
4. القلبْ احمومَه   والجسم أخبرْ فيهْ انتومَ
5. بيّاتْ الشعــرَة   كالعْها مَنْ كومو حمرَه
6. سيد أحمد ولد الحاجْ   ملكاهْ اكْلَيّلْ غيرْ انعاجْ
7. وأحمد فيه اشويمَة   بانِ فيها ابليسْ اخويمَة
8. عند أحمد تبسيمَة   تحيي العظامَ الرميمَة
9. جَمْلْ المؤيــدْ   واجَهْني ساحلْ مُقيّدْ

تلتزم كل النماذج نظام الجزأين والقافية الموحدة. وتتفاوت على المستوى التعبيري بين التعبير المباشر عن الأحاسيس (النصين3 و4)، وبين الاعتماد على التراث في استدعاء المعاني وتكثيف الدلالات (كما في النصين1 و2). وتتنوع الإحالات المرجعية في نصوص التبراع (حسب تنوع ثقافة البراعة)، فتستقي من الحياة المعيشة أو القرآن أو المعارف العلمية المتداولة كالفقه والتاريخ والأمثال والأساطير...

وكما في الشعر الغزلي عامة تتوزع نصوص التبراع إلى قسمين:

- قسم يعتمد التعبير المجمل عن معاني الوجد والوله والاحتراق بالشوق مع الاكتفاء بذكر صدود المحبوب وعدم تحقق الوصال،
- وآخر يتم فيه الوقوف عند المحاسن الجسدية للمحبوب الذي يكون شخصا معينا باسمه أو صفاته أو هما معا (كما النصوص 6 و7 و8).

وهكذا فلا يختلف مضمون النص الغزلي في التبراع عن أي نص غزلي آخر إلا من حيث مستوى اقترابه من المحرم الاجتماعي (الذي تتسع مساحته بالنسبة للمرأة)، إذ يسمح المجتمع في النص المذكر بما لا يسمح به في النص المؤنث. ذلك أن الأنثى في العرف

الاجتماعي ينبغي أن تبقى موضوعا للحب لا ذاتا فاعلة.

وبهذا يكون التبراع صنفا شعريا فريدا في جرأة مضامنيه، فريدا في نظامه الفني، فريدا في رسوخ تقاليد القول فيه، وهو إلى ذلك فريد لأنه يحجز مساحة إبداعية للنساء تحرم أعراف القول على الرجل أن يدخلها.

خاتمة

خلال استعراضنا السريع لنماذج من شعر النساء الحسانيات في موريتانيا لاحظنا أنهن تمتعن بموقع اجتماعي كان إلى فترات متأخرة نسبيا (دخول الاستعمار وانخراط البلاد في التجربة المدنية الحديثة) حافزا على التعبير عن الذات بشتى الصيغ. وبفضل المحيط الملائم شهدت بدايات ظهور الشعر العربي (فصيحه وعاميه) إسهاما فاعلا من نساء أبدعن نصوصا شعرية متنوعة في مضامينها متعددة في صيغها التعبيرية، بحيث غطى الشعر النسوي -أو كاد- امتدادات خريطة القول الشعري المألوفة بأغراضها ومضامينها المختلفة. كما أنتجت حواء أشكالا شعرية خاصة بها عبرت من خلالها بتفرد عن ذاتها الوجدانية ورؤيتها للحياة والكون والمجتمع.

وكان احتفاء الرواية الموثقة والشفهية بالشواعر القديمات شهادة على نوعية إسهامهن الشعري من جهة، وعلى موقع كن يتمتعن به ضمن المجتمع العلمي والثقافي والديني من ناحية أخرى.

غير أن عوامل طرأت لعل من أهمها ظهور المدرسة الاستعمارية، والعادات الذكورية التي أخذت تتعزز شيئا فشيئا بانتقال المجتمع من بساطة البادية (والحاضرة ذات السمات البدوية) إلى تعقيد المدينة بما يستدعيه من تقييد لحرية تواصل المرأة مع مجتمع الذكور علميا وفنيا؛ هذه العوامل أدت -مع أخرى- إلى تراجع دور وموقع المرأة، ومن ثم إلى سقوط أغلب النصوص النسائية من الذاكرة الجمعية الحية، وضيقت فضاء الاهتمام بشعرها داخل المصادر الموثقة.

ومن هنا أصبح الدارس أمام مفارقة ناشئة عن حضور كثيف للشواعر على مستوى الرواية التاريخية إشادة بهن وتناقلا لأخبارهن من جهة، وغياب (شبه كامل) لمدوناتهن الشعرية من جهة أخرى[43]، بحيث نجد أن الشعر النسوي -بما فيه الأشكال التعبيرية المنتمية إلى الثقافة العالمة (أي ما سميناه الصيغ التعبيرية المشتركة)- قد أزيح من الثقافة

الرسمية التي تم تدوينها (لاحقا) وترك للذاكرة الشعبية، فلم يبق منه إلا نتف ومجتزآت من نصوص. تشكل معالم لواقع قد تحول وتبدل.

إن هذا الجزء من التراث الشعري اليوم يعيش تهديدا حقيقيا، ويطرح على التراث الموريتاني (وربما الحساني عامة) سؤالا حائرا هو سؤال الشفاهي والكتابي بصيغة جد خاصة. فإذا كان هذا السؤال قد طرح على الثقافة الأوروبية على مستوى تحديد أصول الرسمي والمنسوب قبل أن يتخذ وضعية المكتوب المنسوب إلى مؤلفين معروفين، وطرح على الأدب العربي في صيغة ما هو منحول وما هو صحيح النسبة من الشعر؛ فإن هذا السؤال بالنسبة للمدونة الشعرية لنساء البيضان يطرح على مستوى تحول النص من الرسمي (المكتوب) إلى الشعبي (الشفاهي). لقد انتقل هذا التراث من وضعية المقيم في المتن الثقافي «الرسمي» إلى الهامش الثقافي الذي يخضع لتحولات وتشويش الذاكرة؛ فلماذا انزاح النص النسوي إلى الهامش؟ ألأنه يحمل مضامين تتجاسر على مواضعات مجتمع أوغل أكثر في الصيغة الذكورية؟ وإذا كان كذلك فهل على من يتعاطين الكاتبة اليوم أن «يشطبن» ملامح حميمة من شخصيتهن الشعرية لقاء البقاء ضمن الرسمي المتداول في العلن؟

الهوامش

1. - انظر على سبيل المثال ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، دار التراث، بيروت، 1968.ص.661.
2. - ابن بطوطة، مصدر سابق، ص.662.
3. - يعني بلاد الحواضر الإسلامية التي أخذت بنظام الفصل بين النساء والرجال، راجع ابن بطوطة، مصدر سابق، ص.662.
4. - انظر رني كايّى: رحلة إلى تنمبكتو، ص141، نقلا عن محمدو بن محمدن: الرحالة الفرنسيون في القرن 19 ودورهم في تحريف التاريخ الموريتاني، حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة نواكشوط، العدد2، 1990، صص 21-35، ص27.
5. - من الأمثال التي تترجم موقع المرأة فيما يتصل بالعمل قولهم: النهمة ما تؤنث (أي أن الأمر بالعمل لا تستخدم فيه صيغة التأنيث، بمعنى أنه لا يوجه إلى النساء).
6. - لنلاحظ مثلا البون الشاسع بين واقع النساء في بوادي المملكة العربية السعودية وحواضرها من حيث الاختلاط في المسكن والعمل...

7. - المختار بن حامد، حياة موريتانيا، الحياة الثقافية، الجزء الثاني، الدار العربية للكتاب، تونس، 1990، ص179.
8. - حول أدوار المرأة في المجتمع الصنهاجي القديم راجع: الناني ولد الحسين، صحراء الملثمين (دراسة لتاريخ موريتانيا وتفاعلها مع محيطها الإقليمي خلال العصر الوسيط)، دار المدار الإسلامي، 2007، صص165 وما بعدها. وكذلك محاضرتنا: المرأة في السياق الاجتماعي (ملاحظات أولية بشأن منزلة ودور المرأة في مجتمع البيضان) المقدمة ضمن ندوة «مكانة المرأة بين الإسلام والتقاليد» التي نظمها منتدى الفكر الإسلامي وحوار الثقافات، نواكشوط، يونيو 2006.
9. - يتحدث العلماء في إطار العادة المخالفة للشرع في المنطقة عن «توريث الطوارق لأبناء بناتهم وجعلهم أقرب في التعصب من أبناء الأصلاب»، انظر الشيخ محمد المامي بن البخاري، كتاب البادية، الطبعة الأولى، تقديم وتحقيق ونشر زاوية الشيخ محمد المامي، نواذيبو، موريتانيا، 2006، ص. 204.
10. - يقول الشيخ محمد المامي بن البخاري: «فإن أذنت الأجنبية لرجل دخل عليها بيتها، وأكل معها من غير تماس الأيدي، وتحدث معها من غير لذة ورأى وجهها ويديها من غير لذة شيطانية، وجلس معها على سرير لا يتحرك. وأما الانبساط الذي يجده البشر من رؤية الشجرة الخضراء، فلا حرج فيه». انظر الشيخ محمد المامي، كتاب البادية، مصدر سابق، ص.108.
11. - حول تبادل الأدوار انظر، حديث المختار بن حامد عن ما تقتضيه الأعراف من إنابة النساء عن الرجال في إكرام الضيوف ومعاملة السابلة، المختار بن حامد، مصدر سابق، ص، 180.
12. - يعني المثل الأول أن من كانت المرأة إلى جانبه، فإن الله معه. أما الثاني فمعناه أن إكرام النساء دلالة على نبل المرء، وأن احتقارهن دلالة نذالته.
13. - من أبرز العالمات اللائي كان لهن دور بارز في تكوين العلماء يمكن أن نذكر خديجة بنت العاقل التي تخرج من محضرتها علماء ذائعو الصيت من أمثال المختار بن بونَه وأخوها أحمد بن العاقل والنابغة القلاوي وعبد القادر الفوتي. انظر مثلا: د. محمذن بن أحمد بن المحبوب، إسهام المرأة الموريتانية في التربية والتثقيف (وقفة مع سعي الأمهات وجهد المربيات)، ضمن: أعمال المعرض الأول للأعمال الأدبية والفنية للنساء الموريتانيات، وزارة الثقافة، أيام 11/27 حتى 12/6 /2006، صص17-28.

14. - نذكر تمثيلا لا حصرا اخناثَة بنت بكار البركنية زوج السلطان المغربي مولاي إسماعيل وخديجة بنت العاقل التي ذكرت في الهامش السابق ولالّه عيشة بنت لازرق والعالمة بنت عبد الله بن محمد بن محمد سالم وأم الفضل بنت الهاشم... انظر محمذن بن أحمد بن المحبوب، المرجع السابق، ص27.

15. - تعد قصيدة «فلا تردنها» التوسلية المنسوبة إلى محمد قلي (القرنان السابع والثامن الهجريان) والتي يقول في مطلعها:

الحمد لله ما دام البقاء له حمدا يبلغنا منه الرضا أبدا ثم الصلاة على المختار سيدنا وآله الكرما وصحبه الزهداء.

أول النماذج المحفوظة من الشعر العربي الفصيح في موريتانيا، غير أن الانطلاقة الفعلية المتواصلة كانت مع القرنين العاشر والحادي عشر للهجرة.

16. - يبدو أن اهتمام النساء في هذه الربوع بالشعر (غير العربي طبعا) سابق على هذه المرحلة، فقد وصف ابن عذاري حواء بنت تاشفين (زوج القائد المرابطي سير بن أبي بكر) بأنها «...أديبة شاعرة»، نقلا عن: الناني ولد الحسين، مرجع سابق، ص169.

17. - حول الخصائص البنائية والدلالية لشعر النشأة، راجع عمل عبد الله ولد ابنحميده حول: الشعر العربي الفصيح في بلاد شنقيط (مبحث في النشأة والأصول)، مطبعة النصر، نواكشوط، 2001.

18. - تطرح مسألة نسبة الشعر النسوي إشكالا كبيرا. ذلك أن الروايات كثيرا ما تبالغ في مستوى الشاعرية لدى بعض النساء في حين لا تحفظ لهن إلا نماذج في الأدعية أو الأنظام التعليمية...؛ مما يعني -في اعتقادنا- أن بعض الإنتاج الشعري النسوي -وخصوصا ذا الدلالات غير المقبولة اجتماعيا أو دينيا- قد ينسب لغير قائلاته، فيتداول على أنه من إنتاج غيرهن.

19. - مطلع القصيدة هو: علينا من الرحمن سور مدور وسور من الجبار ليس يسور وسنوردها في تناولنا لغرض التوسل.

20. - تعضد الأستاذة الباحثة ينصرها بنت محمد محمود هذا الرأي بما حدث مع شيخة محظرة تدعى مينّاهْ بنت امينّه اليعقوبية، فقد مرضت هذه الشيخة فمر بحيها طبيب طلبت منه أن يبقى معها حتى يتم علاجها مقابل أجر مجزئ، فاعتذر لأن زوجته ستطلق نفسها إذا لم يأتها في العيد الذي أخذ يقترب، فاقترحت عليه أن يرسل إليها أبياتا غزلية يسترضيها بها، فاعتذر مرة أخرى بأنه لا يقرض الشعر فكتبت على

لسانه قطعة تسوق الباحثة منها هذين البيتين: نسمة الريح عللي يوم عيدي سلا مي لمريم ثم عوديخبريها أني ب»جيمي» بعيد وفؤاد المحب غير بعيدغير أن ادعاء الشعر وقوله على ألسنة الناس وحتى الحيوانات ليس أمرا خاصا بالنساء. ومن هنا فإننا نعتقد أن صلة الأمر أقوى بالرقيب الديني الذي كره أن تنظم النساء إلا في المديح والتوسل والأنظام التعليمية وما يجاورها من حقول دلالية تبتعد عن «الغواية».

21. - آثرنا انسجاما مع محدودية الحيز أن نقتصر على نماذج محدودة لأن قصدنا إلى التمثيل لا إلى الإحاطة. وقد عولنا في معظم النصوص الفصيحة على المادة المرجعية التي وفرتها الباحثة السالكة بنت اسنيد في بحثها حول: الشعر النسائي الشنقيطي القديم (الفصيح، لغنَ، التَبْراعْ)، بحث لنيل شهادة الماستر في الأدب، جامعة شنقيط العصرية، نواكشوط، 2008. فقد أشتمل هذا البحث على أوسع مدونة نعرفها حتى الآن عن الموضوع.

22. - مخطوط بحوزتنا نسخة منه. وقد تصرفنا في ترتيب الأبيات بما نعتقد أنه أقرب إلى البنية الدلالية السليمة.

23. - زوج الشيخ سيدي المختار الكنتي. وتقتصر معظم ترجماتها على أنها كانت تضطلع بمهمة تدريس النساء بالزاوية الكنتية، إلا أن طريقة ذكرها في كتاب «الطرائف والتلائد في مناقب الشيخين الوالدة والوالد» لابنها الشيخ سيدي محمد تظهر أنها كانت شيخة له وليست مجرد والدة. ومن هنا يمكن اعتبارها شيخة للنساء بالغلبة لا بالحصر.

24. - هذا النص يعرف في بعض المناطق بطلق لالّه عيشَة. وهو دعاء ينشد عند الطلق من أجل ولادة يسيرة. انظر: السالكة بنت اسنيد، الشعر النسائي الشنقيطي القديم، مرجع سابق.

25. - يمّه بنت سيدي الهادي اليدالية، نصوص من شعر الأديبة الشاعرة يمه بنت سيد الهادي اليدالية، مخطوط بحوزتنا نسخة منه، صص 8-9.

26. - انظر السالكة بنت اسنيد، مرجع سابق، صص74 وما بعدها.

27. - انظر السالكة بنت اسنيد، مرجع سابق، ص77.

28. - ربما هي إحالة إلى قول المتنبي:

تذَكّرْتُ ما بَينَ العُذَيبِ وَبَارِقِ   مَجَرَّ عَوَالينَا وَمَجْرَى السّـوَابِقِ
وَصُحْبَةَ قَوْمٍ يَذبَحُونَ قَنيصَهُمْ   بفَضْلَةِ ما قد كَسّرُوا في المَفارِقِ

29. - انظر ترجمة السالكة بنت اسنيد لها، الشعر النسائي الشنقيطي القديم، مرجع

سابق، صص90 وما بعدها.

30. - من مظاهر رفض الغزل تعزير الإمام ناصر الدين للشاعر ابن بلّا اليعقوبي على البيتين الغزليين التاليين:

رب حوراء من بني سعد الاوس حبـها لائـط بـذات النـفـوس

جعـلت بـيننا وبـين الـغوانـي والكرا والجفون حرب البسـوس

31. - انظر: مريم بنت عبد الله ولد بابه الدين، نساء عالمات، بحث لنيل شهادة المتريز في التاريخ، جامعة نواكشوط، 2004، ص68.

32. - يمّه بنت سيد الهادي، مرجع سابق، ص13

33. - هكذا في المخطوط، ولعله غلط من الناقل صوابه «كن كأبيك»

34. - حول قواعد كتابة الشعر الحساني، انظر مثلا:

Ahmed Saîd Ould Bah, structuration textuelle et formes artistiques dans la poésie hassanya, in : La culture hassaniyya, publications de l'Institut des Etudes Africaines de l'Université Mohamed-V, Rabat, Maroc, 2003, pp. 316-.

35. - انظر:

Miska A.B, Al Wasit : tableau de la Mauritanie au début du XXe siècle, Klincksieck, Paris, 1970, p.60.

36. - ومع ذلك توجد بعض نماذج التبراع في أغراض شعرية أخرى كالدعاء والغرض السياسي، لكنه حتى في الأغراض الأخرى يلبس لبوسا غزليا كما في التبريعة التالية من التبراع السياسي:

ما خالكْ شَبيبْ كَبْلَكْ كَطْ اخْبَطْ تل آبيبْ

والمخاطب في التبريعة هو الرئيس العراقي الأسبق صدام حسين، ومعناها: لم يتصد جميل قبلك لضرب تل آبيب. فالتبريعة هنا حتى وهي تتعرض للموقف السياسي والعسكري تناولته عبر الصفات الجسدية للمخاطب.

37. - الحركة هي الأساس الإيقاعي للشعر اللهجي الحساني عامة وليس التبراع فقط.

38. - انظر: حواء بنت ميلود: الصورة الفنية في التبراع عند الموريتانيات، بحث ضمن: أعمال المعرض الأول للأعمال الأعمال الأدبية والفنية للنساء الموريتانيات، وزارة الثقافة، 27/-11 12/6 2006، صص29-33.

39. حول البقالة الجزائرية يمكن الرجوع إلى:

ertrand M., le jeu de la Boqala, Publisud, Paris, 1983.

40. - للتعرف على البناء الشعري للحوفي التلمساني راجع: خناتة بن هاشم، الحوفي التلمساني قراءة في اللغة الفنية، بحث مقدم ضمن أعمال الملتقى الدولي حول الشعر النسوي المنظم بتلمسان من 7-9 مارس 2011.

41. - حول البنية النظمية والمضمونية للعروبيات الفاسية راجع: محمد الفاسي، رباعيات نساء فاس العروبيات، بحث متاح على الأنترنيت.

42. - أوردت هذين النموذجين الباحثة العالية ماء العينين بتحريف بسيط في النموذج الأول الذي أوردته كالتالي: «بعث ذا العام/ يوسف عليه السلام». انظر: العالية ماء العينين: الإبداع النسائي في الأدب الحساني: «التبراع» نموذجا، ضمن: أعمال مائدة مستديرة، نظمها معهد الدراسات الإفريقية بالرباط يوم 13 إبريل 2000، صص 43-57.

43. - الديوان الوحيد الذي قد يشكل استثناء من هذه القاعدة حسب إطلاعنا هو جمع ما يزال في وضعية المخطوط لنصوص الشاعرة يمّه بنت سيد الهادي اليدالية، ولم يتجاوز مجموعه 158 بيتا.

البيبليوغرافيا

- **ابن بطوطة** (محمد اللواتي الطنجي)، **رحلة ابن بطوطة المسماة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار**، دار التراث، بيروت، 1968.
- **ابن حامد** (المختار)، **حياة موريتانيا، الحياة الثقافية**، الجزء الثاني، الدار العربية للكتاب، تونس، 1990.
- **بنت اسنيد** (السالكة)، **الشعر النسائي الشنقيطي القديم**، بحث لنيل شهادة الماستر في الأدب، جامعة شنقيط العصرية، نواكشوط، 2008.
- **بنت سيدي الهادي** (يمه اليدالية)، **نصوص من شعر الأديبة الشاعرة يمه بنت سيد الهادي اليدالية**، مخطوط بحوزتنا نسخة منه.
- **بنت عبد الله ولد بابه الدين** (مريم)، **نساء عالمات**، بحث لنيل شهادة المتريز في التاريخ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة نواكشوط، 2004.
- **بنت عبد الوهاب** (فاطمة محمد محمود)، **المرأة في السياق الاجتماعي (ملاحظات أولية بشأن منزلة ودور المرأة في مجتمع البيضان)**، بحث مقدم ضمن ندوة: **مكانة المرأة بين الإسلام والتقاليد**» التي نظمها منتدى الفكر الإسلامي وحوار الثقافات، نواكشوط، يونيو 2006.

- **بنت محمد محمود** (ينصرها)، مداخلة ضمن: **أعمال المعرض الأول للأعمال الأعمال الأدبية والفنية للنساء الموريتانيات**، وزارة الثقافة، نواكشوط، 27/-11 12/6 2006.
- **بنت ميلود** (حواء)، **الصورة الفنية في التبراع عند الموريتانيات** (صص29-33)، بحث ضمن: **أعمال المعرض الأول للأعمال الأعمال الأدبية والفنية للنساء الموريتانيات**، وزارة الثقافة، نواكشوط، 27/-11 12/6 2006.
- **خناتة** (بن هاشم)، **الحوفي التلمساني قراءة في اللغة الفنية**، بحث مقدم ضمن أعمال الملتقى الدولي حول الشعر النسوي المنظم بتلمسان من 7-9 مارس 2011.
- **الشيخ محمد المامي** (ابن البخاري)، **كتاب البادية**، الطبعة الأولى، تقديم وتحقيق ونشر زاوية الشيخ محمد المامي، نواذيبو، موريتانيا، 2006.
- **الفاسي** (محمد)، **رباعيات نساء فاس العروبيات**، بحث متاح على الأنترنيت.
- **الكنتي** (الشيخ سيدي محمد)، كتاب «**الطرائف والتلائد من كرامات الشيخين الوالدة والوالد**،
- **ماء العينين** (العالية)، **الإبداع النسائي في الأدب الحساني: «التبراع» نموذجا** (صص 43-57)، ضمن أعمال مائدة مستديرة نظمها معهد الدراسات الإفريقية بالرباط يوم 13 إبريل 2000.
- **ولد الحسين** (الناني)، **صحراء الملثمين (دراسة لتاريخ موريتانيا وتفاعلها مع محيطها الإقليمي خلال العصر الوسيط)**، دار المدار الإسلامي، 2007.
- **ولد محمدن** (محمدو)، **الرحالة الفرنسيون في القرن 19 ودورهم في تحريف التاريخ الموريتاني**، حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة نواكشوط، العدد2، 1990، صص 21-35.
- BERTRAND (M.), **Le jeu de la Boqala**, Publisud, Paris, 1983.
- MISKA (Ahmed Baba), **Al Wasit : Tableau de la Mauritanie au début du XXe siècle**, Klincksieck, Paris, 1970.
- OULD BAH (Ahmed Saîd), **Structuration textuelle et formes artistiques dans la poésie hassanya**, in : **La culture hassaniyya**, publications de l'Institut des Etudes Africaines de l'Université Mohamed-V, Rabat, Maroc, 2003, pp. 316-.